پایه‌ی رئالیسم سوسیالیستی استوار سازد. امّا همان‌گونه که خواهیم دید، اندیشه‌های فرویدی و روان‌شناختی، به شکل پاره‌ی جدایی‌ناپذیری از آثار بزرگ علوی بر جای ماند [۳]. چمدان، دربردارنده‌ی شش داستان با نگاهی روانکاوانه است و شخصیّت‌ها دارای حسّاسیّتی بیش از حد و دارای انواع گوناگون ناهنجاری‌های روانی هستند [۴]. چمدان، تنها اثر بزرگ علوی است که در آن اندیشه‌های چپ‌گرایانه‌ی نویسنده بازتابی نیافته است. بهترین داستان‌های این مجموعه، «عروس هزار داماد» و «سرباز سربی» است.

در داستان نخستین، یک کلوپ شبانه‌ی نوین به راه می‌افتد که همانند آن در تهران بسیار دیده می‌شد. شخصیّتِ اصلی داستان، ویلن‌زن دوره‌گردی است که پس از شنیدن آواز دختری به نام سوسن، شیفته‌ی او می‌شود و به موسیقی روی می‌آورد. پس از آن که هنر موسیقی را در اروپا به خوبی فرا گرفت، به ایران بازگشت و با دختری که سرچشمه‌ی الهام او بود ازدواج کرد. امّا دیگر آوازهای سوسن بر دل او نمی‌نشست و آن دو از هم جدا می‌شوند. سال‌ها بعد، این دو در یک کلوپ بدنام شبانه با یکدیگر روبرو می‌شوند (بدون این که همدیگر را بشناسند). سوسن، خواننده‌ای است که به «سوسن سوسکی» آوازه یافته و همان آوازهای قدیمی را می‌خواند، بیتی از حافظ که سال‌ها پیش، ویلن‌زنِ بیچاره را به تباهی کشانده بود:

مجو درستی عهد از جهان سست نهاد

که این عجوز، عروس هزار داماد است

این نغمه‌ها، ویلن زن را به یاد خاطره‌های گذشته می‌اندازد و هر دو با حالتی دیوانه‌وار، رقصیدن را آغاز می‌کنند و با خواندن شعر حافظ، از حرکت باز

می‌ایستند. یادآوری گذشته‌ها در آن حالت شور و وجد، خشم سوسن را برمی‌انگیزد و ویلنِ نوازنده را به زمین می‌کوبد و خُرد می‌کند.

سه نکته‌ی در خور توجّه در داستانِ «عروس هزار داماد» گفتنی است: دقّت نویسنده در بیانِ جزئیات، توانایی نویسنده در به تصویر درآوردن شخصیّت‌های داستان و ورزیدگی نویسنده در آفرینشِ بافت توصیف داستانی. پروفسور جی. ام. ویکنز در این باره می‌نویسد:

> فشردگی و انبوهی در تمام طول داستان به خوبی تاثیر گذاشته است... در کنار سر و صدا و جنب‌وجوش پی‌درپی سازِ ویلن زن، دو صدای دیگر نیز به گوش می‌رسد: صدای فارسی شکسته بسته‌ی زنِ فربه اروپایی که صاحب کلوپ است و نیز صدای ناهنجار گرامافون که مشتریان کلوپ، آن را بر صدای ویلن نوازنده ترجیح می‌دهند. بر روی گرامافون، عروسکی نصب شده که چهره‌ای نمادین دارد. بی‌گمان واژه‌ی «عروس» با نام داستان یعنی «عروس هزار داماد» در پیوند است. این عروسک چرخان با حالتی ابلهانه و با لباسی پر زرق و برق، در متن و در فضای داستان، جایگاهی ویژه دارد. این گونه صحنه‌پردازی در ادبیات غرب، به جز در نمایشنامه و در شعر، کمتر دیده می‌شود.

داستان دوم از مجموعه‌ی چمدان، به نام «سرباز سربی» از نظر پرداخت داستانی، بهترین داستان این مجموعه است. این داستان، اثری استوار است و در آن کمترین تاثیرپذیری را از ادبیاتِ غرب می‌توان دید. «سرباز سربی» تنها داستان این مجموعه است که در آن شخصیّت‌های خارجی و الگوبرداری از شیوه‌های زندگی غربی دیده نمی‌شود. این داستان، ویژگی‌های روحی یک کارمندِ معتادِ ناتوان در مسایل جنسی را توصیف می‌کند که عاشق کلفتی می‌شود. بزرگ علوی، رابطه‌ی شگفت‌انگیز آن دو و وسواس‌گری خرافی گونه‌ی

آنها نسبت به یک سرباز سربی را با خلّاقیّت و بصیرت بیان می‌کند. در وهله‌ی نخست، داستان را لحظه به لحظه از زبانِ «ف»، شخصیّت تریاکی داستان می‌شنویم:

> صحبت کردن اشخاص تریاکی جور مخصوصی است، یک جمله را شروع می‌کنند و یک بست به سر حقّه می‌چسبانند، تا آن بست تمام نشود جمله هم تمام نمی‌شود. شنونده باید حوصله داشته باشد و از جزجز تریاک بیزار نشود. چیزی که صحبت این تریاکی‌ها را گوارا می‌کند آهنگ شیرین و ملایم صدای آنهاست [۵].

سپس داستان را به گونه‌ای دیگر با تاکیدی متفاوت با زبان دختر می‌شنویم که بنا به گفته‌ی پروفسور ویکتز، «او نیز همانند ف، آدمی بی‌نزاکت، دیوانه‌خوی و افسارگسیخته است». سرانجام مرد به سببِ حساسیّت بیش از اندازه، سوءظن و حسادت، دختر را خفه می‌کند و خود نیز به شیوه‌ی مرموزی، ناپدید می‌شود.

جدا از زندگی، رفتارها، دگرگونی‌های ذهنی و شور و اشتیاق و نیز دلتنگی‌های دو شخصیّت اصلی داستان که با ورزیدگی بسیاری توصیف شده است، گسترش روند داستانی ـ به ویژه آغاز و پایان داستان ـ از اهمیّت درخور توجّهی برخوردار است: داستان در اتوبوس آغاز می‌شود، نویسنده به خواننده می‌گوید که او در همین اتوبوس‌ها، بیش از هشت سالِ دوره‌ی ابتدایی و دو سالِ دوره‌ی دبیرستان را گذرانده است. پایان داستان نیز در وضعیّتی مشابه در اتوبوس روی می‌دهد، گویا در این میان هیچ حادثه‌ی غیر عادی روی نداده است.

داستان‌های دیگر در مجموعه‌ی چمدان عبارتند از: «چمدان»، داستان عشق پدر و پسری به دختری روسی؛ «قربانی»، جوانی حسّاس و با استعداد، امّا بدبین

که به سببِ بیماریِ سل در آستانه‌ی مرگ است با دختر جوانی که عاشق اوست ازدواج می‌کند و در ماه عسل دست به خودکشی می‌زند؛ «تاریخچهٔ اتاق من»، این داستان تمام عناصر مناسب برای داستانی مهیّج را دارد: شوهری نابینا که بیماری او عصبی است؛ زنی زیبا، عاشقی جوان و صحنه‌ی قتل به عنوانِ اوج داستان و داستان طنزآمیز «مردی که پالتو شیک تنش بود»، نویسنده در این داستان، روشنفکرنمایان غرب‌گرا را به سُخره می‌گیرد و آگاهانه و با زبانی طنزآمیز، زبانِ شعرهای مدحی کلاسیک را به کار می‌گیرد. بازتاب تأثیر سبک نویسندگی و شخصیّت‌پردازی این داستان بر وغوغ ساهاب صادق هدایت و مسعود فرزاد به خوبی آشکار است[۱].

دومین مجموعه‌ی داستان‌های کوتاه بزرگ علوی، ورق پاره‌های زندان، بی‌درنگ پس از آزادی از زندان، در ۱۳۲۰ ش. منتشر شد. همان‌گونه که از نام این مجموعه برمی‌آید، این داستان‌ها، حکایتِ رویدادهایی در زندان [۶] است که بزرگ علوی بر روی کاغذ قند، پاکت سیگار و هر ورق‌پاره‌ای می‌نوشت. زبان آهنگینِ این داستان‌ها، از ویژگی‌های بارز آن است. تحلیل درخشانِ شخصیّت‌های داستانی و کاربرد گسترده‌ی تصویرها، داستان‌های این مجموعه را از آثار پیشین بزرگ علوی متمایز می‌کند و آشکارا نشان می‌دهد که نویسنده تا چه اندازه در گام‌های هنری خود به پیش حرکت کرده است. به رغم گرایش‌های سیاسی نویسنده که تقریباً بر تمام داستان‌ها سایه انداخته است، تحلیل و بررسی روان‌شناختی، درونمایه‌ی اصلی این مجموعه است.

بزرگ علوی در داستان نخست ـ «پادنگ» ـ در ضمن بیان ماجرای اندوه‌ناکِ

---

۱. نگاه کنید به صص ۳۳۳-۳۳۱.

ازدواجی ناموفّق که سرانجام به قتل می‌انجامد، رنج‌ها و سختی‌های روستاییانِ مناطق شمالی ایران را توصیف می‌کند. به مانند دیگر داستان‌های این مجموعه، نویسنده در آن، از وضعیّتِ سال‌های پایانی حکومت رضاشاه به شدت انتقاد می‌کند. بزرگ علوی به دوران هفت ساله‌ی زندان اشاره می‌کند و به این ترتیب محافلِ قدرت را به باد انتقاد می‌گیرد. زیبایی، متانت و خویشتن‌داری قلم بزرگ علوی، حتّی هنگامی که وحشی‌گری نگهبانان زندان را توصیف می‌کند، بسیار درخور توجّه است.

«ستاره‌ی دنباله‌دار»، داستان رقت‌انگیز و ترحم‌آور زندانی سیاسی جوانی است که در روز ازدواجش دستگیر می‌شود. داستان «انتظار»، ماجرای تراژدی زندانی دیگری است که سرانجام در زندان دیوانه می‌شود. نویسنده، این داستان را با شورانگیزی و احساسی زیبا نوشته است. در این داستان و داستان بعدی یعنی «عفو عمومی» که در آن زندانی سیاسی، برای همسر خود، رنج‌هایش را بیان می‌کند و احساس اندوه‌بار غم غربت و دلتنگی همراه با توصیفِ خاطره‌های گذشته را باز می‌گوید. بزرگ علوی با زبانی رئالیستی و با صراحت، از رنج‌های تنهایی در زندان سخن می‌گوید. نمونه‌ای از این زبان چنین است:

> وقتی آدم در زندان است آزاد نیست. بزرگ‌ترین عذاب این نیست که آدم با دنیای خارج قطع رابطه کرده، دور از خانواده و کسان دور از خوشی‌های زندگی زیر چکمه و شلاق زندانیان مظلوم‌کش به سر می‌برد. اوه، به این زجرهاخواهی نخواهی آدم تن در می‌دهد و عادت می‌کند. بزرگ‌ترین بدبختی و عذاب این است که آدم در این محیط کوچک هم آزاد نیست، آن‌جا هم تازه حبس است: با چند نفر دیگر که گاهی ابداً تناسب اخلاقی و فکری با آنها وجود ندارد هم خواب، هم

غذا و معاشر هستی. چند سال تمام می‌توانی برای نزدیک‌ترین دوستانت، قصّه‌ها و سرگذشت‌هایی که برای تو عزیز هستند، حکایت کنی؟ چند سال تمام می‌توانی به رفیقت بگویی که از این زندگی یکنواخت خسته شده‌ام، خسته و تنها آرزوی من این است که در یک روز از خواب بلند شوم و وقتی چشمهایم را باز می‌کنم، اول چیزی که جلب توجّه مرا می‌کند، زیرشلواری وصله خورده تو نباشد؟ چقدر در سر غذا آدم‌هایی بدبخت‌تر و بیچاره‌تر از تو ملچ و ملوچ می‌کنند، خرده غذا دور دهنشان می‌چسبد و تو روی آن را نداری به آنها بگویی که کمی آهسته‌تر غذا بخورند. موقعی که فکرِ خودت را مشغول یک آرزو یا حسرتی کرده‌ای، دیگران حرف‌هایی که محتوی اشاره‌ها و معنی‌های شهوتی است می‌زنند و باید گوش دهی. زمانی که چشم هایت را بسته و پشت پنجرهٔ آهنی سعی می‌کنی از دور نگاهی از کوه و برف و آزادی بدزدی و برای این منظره، آهنگ موسیقی خفیف و موثری به یادت می‌افتد امّا درست نمی‌توانی آن را پیدا کنی. هی به کوه و برف و آزادی نگاه می‌کنی، هی سعی می‌کنی آن موسیقی از یاد رفته را دو مرتبه پیدا کنی، در همین موقع ناگهان کسی دیوانه‌وار می‌خندد، بدنت را می‌لرزاند، امّا تو مجبوری و محکومی گوش بدهی. تمام این خرده‌ریزهای یکنواخت، یک دفعه، یک روز، یک هفته نیست. ماه‌ها، سال‌ها، اوه، اگر دنیا آتش نگیرد، اگر شعله جنگ عالمگیر نشود، برای ما همیشگی است [۷].

توانایی بزرگ علوی در صحنه‌پردازی و آفرینش تصویرها و پرداخت استادانه‌ی مواد خام در واپسین داستان این مجموعه، «رقص مرگ»، آشکار است. پیرنگِ داستان، ماجرایی عاشقانه است و سرانجام قتل در پایان داستان. داستان، با آهنگی به نام رقص مرگ که دختر با پیانو می‌نوازد همراه است. هنگامی که

راوی داستان، صحنه‌ی این رقص هراسناک را به تصویر می‌کشاند، قدرتِ تصویرپردازی و تخیّل‌گرایی بزرگ علوی، سببِ شگفتی خواننده می‌شود:

نیمه شب است!

چه شب وحشتناکی.

هر شب همین طور سهمگین است. برای آن که زندگی ما سهمگین و جانسوز است. آنها، دیگر جانی ندارند که بسوزند، مردگان جان ندارند.

برای این که ما مثل هم نیستیم، امّا مرده‌ها مثل هم هستند.

از نیمه شب تا بانگ خروس، مردگان جشن می‌گیرند: جشن آزادی، جنبش رهایی از دردهای زندگی.

همه با هم برابرند.

نه شاه است و نه گدا، نه پیر است و نه جوان، نه دختر است و نه پسر، نه زن است و نه مرد، همه مرده‌اند، همه استخوان‌بندی هستند.

کسی جقّه بر سر، کسی شنذره بر تن ندارد، دست به دست هم می‌دهند و می‌رقصند. مرگ که در همه آنها مشترک است، جزئی از کلّ آنها، خود آنها؛ مرگ، استخوان‌بندی‌ها را به رقص درآورده است. مرگ با قلم استخوان پا که روزی ساق پای دخترکی بلند بالا بوده، روی جمجمه دیوار کلفتی برای آنها ضرب می‌گیرد. ساعت دوازده که می‌شود، استخوان‌بندی‌ها از پله‌های گور بیرون می‌آیند و می‌رقصند. مرگ که خود آنهاست، برای آن که دیگر فرمانده و فرمانبرداری نیست، آهنگ ملایمی می‌نوازد.

مردگان گرد هم دست می‌افشانند و پای می‌کوبند.

این که استخوان‌های پشتش گوژ دارد؛ او در زندگی پشت خم کرده، سر فرود آورده است. این‌جا دیگر احتیاجی ندارد، برای این‌که آن‌چه او را از دیگران جدا می‌کرد، احتیاج زندگی روزانه، دیگر وجود ندارد. نه خنده

است، نه گریه؛ نه شادی و نه غم، نه دلواپسی است و نه امید و نه افاده است و نه تحقیر؛ نه ظلم و نه عجز و لابه؛ نه گرسنگی است و نه سیری.
هیچ چیز نیست، جز مرگ، جز آزادی.
آیا این مرگ و این آزادی از زندگی در بند، بهتر نیست؟
آیا این مرگ بِهْ از آن نیست که قاضی به زجر محکومش پوزخند بزند؟
آیا این مرگ بِهْ از آن نیست که محتاج پشت خم کند؟
آیا این مرگ بِهْ از آن نیست که آدم در بند باشد؟
از همین جهت است که آنها جشن گرفته‌اند.
رقص می‌کنند برای این که آزادند.
مرگ با قلم پای دختری، روی جمجمهٔ کلّه گنده‌ای برای آنها سرود و رقص مردگان را می‌نوازد.
وای، این آزادی هم محدود است.
خروس، ورود صبح را بانگ می‌زند.
همه مرده‌ها، استخوان‌بندی‌ها درهم می‌پاشند [۸].

پنجاه و سه نفر (۱۳۲۱ش.)، گزارش دقیقی است از رویدادهایی که از روز دستگیری تا عفو عمومی برای بزرگ علوی و یارانش پدید آمد. بدرفتاری‌های نگهبانان زندان، مبارزه‌ی زندانیان برای زنده ماندن، ستمگری عوامل گوناگون حکومتی، محاکمه‌ی زندانیان و ... با دقّت و درنگ گزارش شده است. این داستان، در سال‌های پر آشوب پس از رضاشاه منتشر شد و تاثیر در خور توجّهی به ویژه بر نسل جوان داشت. امّا به رغم قدرت برانگیزندگی و تهییج‌کنندگی داستان **پنجاه و سه نفر** و داستان‌های فرعی آن، در کارنامه‌ی ادبی بزرگ علوی چندان جایگاهی ندارد.

سومین مجموعه‌ی داستان‌های کوتاه بزرگ علوی، **نامه‌ها** در ۱۳۳۱ش.

منتشر شد. این مجموعه، دربرگیرنده‌ی نُه داستان است که در این میان «گیله مرد»، برجسته‌ترین داستان این مجموعه، اگر نگوییم بهترین، بی‌گمان یکی از بهترین داستان‌های کوتاهی است که تاکنون نویسنده‌ای ایرانی نوشته است [۹]. سبک، کاربرد درست واژه‌ها، ساختِ داستانی، توازن عناصر، نوآوری و بیش از همه، هیجان و برانگیزندگی داستان، آثار نویسندگان غربی همچون ارنست همینگوی را به ذهن یادآور می‌شود. دو ژاندارم، کشاورزی گیلانی به نام گیله مرد را که به ایستادگی در برابر مالکان منطقه متهم است به مرکز فرماندهی می‌برند. متهم، با پای برهنه در باران و گل و لجن جنگل‌های شمال گام برمی‌دارد. باد شدیدی می‌وزد و رعد و برق در آسمان پدیدار است. یکی از دو ژاندارم به گیله مرد ناسزا می‌گوید و او را به باد تهمت‌های ناروا می‌گیرد، متهم آرام می‌ماند، تا این‌که ژاندارم ناسزاگو، نادانسته و از سر بی‌توجّهی، از کشتن زنی سخن می‌گوید که همسر گیله مرد بوده است. در راه، در قهوه‌خانه‌ای توقّف می‌کنند، ژاندارم دیگر (که زمانی راهزن بوده است) با دریافت پنجاه تومان، تپانچه گیله مرد را به او باز می‌گرداند و خودش فرار می‌کند. گیله مرد، ژاندارم بد دهن و ناسزاگوی را خلع سلاح می‌کند، ژاندارم التماس می‌کند و از پیرمرد درخواست می‌کند که از خون او درگذرد و به زن و بچه‌هایش رحم کند. گیله مرد راهی جنگل می‌شود امّا هنوز چند قدمی بیش نرفته که در اثر تیر ژاندارم دیگر از پای درمی‌آید.

در نخستین داستان این مجموعه، «نامه‌ها»، شیرین، دختر قاضی است که به گروهی انقلابی پیوسته است. نامه‌هایی برای پدرش می‌فرستد و بدون آن که خود را معرفی کند از قضاوت‌های غیر عادلانه و شرارت‌های او پرده برمی‌دارد. پدر بی گناهان بسیاری را تاکنون محکوم کرده است، که به گناهان خود اعتراف

می‌کند و اکنون می‌کوشد در مورد گذشته‌ی خود به داوری بنشیند. بخش در خور توجّه داستان، همین محاکمه‌های روان‌شناختی درونی قاضی است.

«اجاره خانه»، تابلویی خشن و در عین حال گویا درباره‌ی خانواده‌ی فقیری است که در زیر آوار سقف اتاقی کشته می‌شوند [۱۰]. «دزاشیب» شرح رنج و درد پدری است که تمام ثروت خود را صرف تحصیل تنها دخترش می‌کند، به امید آن که روزی دخترش، مامای روستایشان شود. امّا دختر پس از پایان تحصیل خود، روستا را به فراموشی می‌سپارد و زندگی تجمّلی و جذّاب شهری را ترجیح می‌دهد [۱۱]. داستان پر احساس کوتاه «یه ره نچکا»، گر چه داستانی رقّت‌آور و ترحم‌انگیز است، به آهنگی ملایم و آرام و غزلی لطیف همانند است که بدون معنای روشنی است. در «یک زن خوشبخت» و «رسوایی»، سرنوشت شوم ازدواج‌های تحمیلی از جانب پدر و مادر بر فرزند و نیز رسوایی‌های طبقه‌ی مرفّه جامعه، به تصویر درمی‌آید. بزرگ علوی در واپسین داستان از مجموعه‌ی نامه‌ها، به نام «پنج دقیقه پس از دوازده»، دیوان‌سالاری اداری ایران را به سُخره می‌گیرد.

رمان چشمهایش، بی‌درنگ پس از انتشار، بسیاری به ویژه روشنفکران چپ‌گرا را برانگیخت. از آن زمان، برخی این کتاب را ستوده‌اند و برخی نیز آن را به شدّت نکوهیده‌اند. شدیدترین انتقادها را دوستان سیاسی بزرگ علوی و منتقدان حزب توده از او کرده‌اند. در نشریه‌های ادبی اتحاد جماهیر شوروی (سابق) نیز بر این کتاب، انتقادها روا داشتند و به کاستی‌های آن بیش از اندازه توجّه کردند و ارزش‌های مثبت و هنری آن را نادیده گرفتند. درونمایه‌ی چشمهایش، تصویر زنی ناشناس است که هنرمندی پرآوازه به نام ماکان

(سازمان‌دهنده و چهره‌ی اصلی حرکت‌های زیرزمینی در دوران رضاشاه) آن را ترسیم کرده است. ما کان تبعید می‌شود و در واپسین روزهای زندگی، شاهکار خود را می‌آفریند و آن را چشمهایش می‌نامد. آن‌چه در این تصویر بیش از همه جلب توجّه می‌کند، زیبایی شگفت‌انگیز چهره نیست، بلکه این نگاه اندوه‌ناک و تلخ و پر راز و رمز زن است که نگاه بیننده را به سوی خود می‌کشاند. بیننده احساس می‌کند که چشمانِ زن، سرچشمه‌ی رنج و درد نقاش بوده است. راوی داستان که در پی آن است گره رمزآلود اسرار زندگی این مرد را بگشاید، آن‌چنان می‌کوشد که سرانجام صاحبِ چشمان را می‌یابد.

فرنگیس که تصویر چهره از آنِ اوست، از خانواده‌ای اشرافی است. او از آغاز جوانی آرزو داشت نقاش بشود. با این شور و شوق به پاریس می‌رود و در مدرسه‌ی هنرهای زیبا، به فراگیری نقاشی می‌پردازد. امّا برای برجسته شدن و آفرینش اثری ارزشمند در زمینه‌ی نقاشی، افزون بر داشتن استعداد، باید سخت کار کرد. فرنگیس که در خانواده‌ای اشرافی به دنیا آمده و در ناز و نعمت رشد کرده آشکارا درمی‌یابد برای این کار ساخته نشده است:

> به من کار کردن یاد نداده بودند. من احتیاج نداشتم به این که کار کنم تا روزگار را بگذرانم. دیگران بودند و با میل و رغبت همه‌ی کارهای مرا می‌کردند. پدرم شعاری داشت: هیچ وقت کاری را که دیگران می‌توانند برای تو انجام دهند خودت دنبال نکن [۱۲].

فرنگیس که در هنر با ناکامی روبرو شده بود، به سبکسری‌های زندگی پاریسی روی آورد. هوشمندی او در وجودش خودخواهی پدید آورده بود و از زیبایی خود برای به سُخره گرفتن و رنجاندن مردان بهره گرفت:

> من کینه‌ای از این عُشّاق ابله به دل گرفته بودم و از زجر آنها لذّت

می‌بردم. کیف می‌کردم آنها را برنجانم. هر چه آنها دیوانه‌تر می‌شدند من سخت‌تر می‌گرفتم [۱۳].

فرنگیس در این مرحله از زندگی با نقاش جوان بیماری که تمام وقت و نیروی خود را به فعالیّت‌های سیاسی اختصاص داده آشنا می‌شود. خداداد یک انقلابی پرشور است که در برابر استبداد حاکم بر کشورش به مبارزه برخاسته است. وجود او از امید، عشق و ایمان خدشه‌ناپذیربه سرنوشت مردم و سرانجام پیروزی نهایی سرشار است. خداداد دارای نامزدی است و هیچ توجّهی به زیبایی و جذابیّت ظاهری فرنگیس ندارد. جاذبه وگرمی و زندگیِ خداداد بر قلب دختر جوان اثر می‌کند و به ترغیب خداداد، فرنگیس تصمیم می‌گیرد که به ایران باز گردد:

بیا برو به ایران! مردم مملکت ما آن‌قدر بیچاره و محتاج به مساعدت هستند که تو از هزار راه می‌توانی سودمند باشی. شاید همین دردی که امروز تحمّل می‌کنی، راه نجات تو باشد. برای این که هنرمند بشوی، باید حتماً انسان باشی. تو هنوز نمی‌دانی که مردم هموطن تو در چه مرحله‌ای از زندگی به سر می‌برند. بیا برو به ایران آدم شو! شاید راه موفقیّت را بیابی. حالا که نتوانستی اژدهایی را که خودت را می‌خورد در پرده نقاشی جلوه‌گر کنی، بیا و اژدها را در زندگی اجتماعی مردم ایران بکش. آن‌جا عدّه‌ای از جوانان ایران که تحصیلاتشان را در اروپا تمام کرده‌اند، تشکیلات مخفی دارند. هنوز کاری از آنها ساخته نیست. امّا روزی خدمت بزرگی به این مملکت خواهند کرد. آنها به کمک امثال تو احتیاج دارند. همین خوشگلی تو که وبال جانت شده است، ممکن است به حال آنها در انجام کارهای دشوارشان مفید باشد [۱۴].

فرنگیس در پی بازگشت به ایران، با ماکان، هنرمند برجسته دیدار می‌کند و به

راهنمایی او، در فعالیت‌های پنهان گروهی انقلابی شرکت می‌کند. امّا شور و شوق سیاسی در وجود او بسیار زود کم‌رنگ می‌شود:

> من علاقه‌ای به سرنوشت مردم این مملکت نداشتم، دردهای آنها دل مرا نمی‌سوزاند و در زجر و مصیبت آنها شریک نبودم. هر اتفاقی می‌افتاد جای من امن بود. چه ارتباطی مابین من و این کور و کچل‌ها که این مملکت را پر کرده بودند وجود داشت [۱۵].

در برابر، عشق سوزان ماکان، دل فرنگیس را می‌رباید. کوشش فرنگیس برای کشاندن توجّه ماکان و جواب ردّ ماکان، در ادامه‌ی داستان روی می‌دهد. سرانجام پس از دستگیری ماکان، فرنگیس به افسری پلیس که مدّت‌ها پیش به او پیشنهاد ازدواج داده، به رغم نفرت از او، پاسخ مثبت می‌دهد. فرنگیس بر این باور است که این کار را فقط برای نجات زندگی ماکان انجام می‌دهد.

فرنگیس در هنگام بیان داستان زندگی خود و ارتباطش با ماکان، می‌کوشد راوی داستان بپذیرد که آن چشمان کینه‌توز، تصویر چشمان او نیست و هنرمند، در شناخت او دچارِ سوءتفاهم شده است. امّا با توجّه به گفته‌های نویسنده، افزون بر این‌که ماکان بسیار به فرنگیس توجّه داشته، به خوبی اورا می‌شناخته، نکته‌ای که سبب برانگیختن انتقادهای تند منتقدان چپ‌گرا شده است. در نگاه آنان، فرنگیس دختری ماجراجو از طبقه‌ی بورژواست که از خوشی‌ها و لذّت‌های پوچ طبقه و محیط گرداگرد خود خسته شده و در پیِ شور و هیجان، به حرکتی انقلابی روی آورده است. فرنگیس، خود بر این باور است که هیچ علاقه‌ای به سرنوشت مردم و هیچ ایمانی به جنبش انقلابی ندارد. از این‌رو، چشم‌های تابلو، همان چشم‌های فرنگیس است. هنرمند در تصویرگری خود بسیار دقیق و واقع‌گراست و این نویسنده است که در تحلیل‌های نهایی خود به

کژراهه می‌رود. اندیشمندی روسی در این مورد چنین می‌نویسد:

> در چشمهایش، پاره‌ای کاستی‌های در خور توجّه به چشم می‌خورد. قهرمان اصلی داستان، ماکان، رهبر یک جنبش دموکراتیک و هنرمندی برجسته است که به صورت شخصیّتی ناتوان به تصویر درآمده است. نویسنده تنها به فرنگیس، اشراف‌زاده‌ای سبک مغز و پر حرف توجّه می‌کند و عشق فرنگیس به ماکان را زیربنای توجیه رفتارهای ابلهانه و پوچ او قرار داده است[1].

منتقد روسی، دی. اس. کمیساروف، در مورد گرایش به رئالیسم و ناتورالیسم در ادبیات نوین ایران چنین می‌نویسد:

> گونه‌ی متفاوتی از ناتورالیسم را در آثار بزرگ علوی می‌بینیم. گاه، نویسنده بدون کوشش برای دست یافتن به اوج و کمال هنری، تنها تصویری از زندگی خود نشان می‌دهد و تصویرهای شخصی را به جای تیپ‌های اجتماعی در برابر چشمان خواننده می‌گذارد. احتمالاً به همین سبب است که در رمان چشمهایش، فرنگیس، چهره‌ای چنین شگفت‌انگیز و غیر عادی از خود به نمایش می‌گذارد و ماکان، نقاشی بارز و پیشرفت‌گرا تصویری ناموجّه، کم‌رو و حتّی ناتوان وجود دارد. بزرگ علوی، با بیان نکته‌های کوچک بی‌ربط و غیر ضروری، شخصیّت قهرمان داستان را در هاله‌ای از ابهام فرو برده است، چرا که پرداختن بیش از اندازه به جزئیات، غالباً سبب تباهی یافتن تصویر می‌شود[2].

انتقاد جدّی‌تری که در مورد رمان **چشمهایش** گفتنی است، زیاده‌روی

---

1 . Sovremeniny Iran, edited by B. N. Zakhoder (Moscow, 1957).

2 . See Krathie Soobscheniya Instituta Vastokovedeniya (Akademiya Nauk SSSR), XXVII, 1958.

نویسنده در تحلیل‌های روانکاوی و درون‌گرایی احساسی می‌باشد که گاه به روند حرکتی داستان و عینیّت بخشیدن به تصویرها، آسیب می‌رساند. با این همه، رمان چشمهایش، اثر هنری بی‌نظیر و پویایی در میان آثار نوین فارسی است [۱۶]. در تمام داستان، هیچ عنصر ایستا و خسته‌کننده‌ای به چشم نمی‌خورد [۱۷]. در آغاز کتاب، فضای خفقان‌آور سال‌های خودکامگی پهلوی به خوبی به تصویر درآمده است. نویسنده به بهانه‌ی توصیف تابلوهای هنرمند مانند «خانه‌های رعیّت» و «کشف حجاب»، به روشنی روزگار و نابسامانی‌ها و بدبختی‌های مردم را نشان می‌دهد. شخصیّت خداداد که به صورت مبارزی انقلابی نشان داده می‌شود، خواننده را خیلی زود تحت تأثیر قرار می‌دهد و تحسین او را برمی‌انگیزد. چهره‌های خداداد، رجب، نوکر وفادار ماکان و سرهنگ آرام، رییس پلیس، با استادی و مهارت به تصویر درآمده است.

بررسی و مطالعه‌ی چشمهایش [۱۸] را نمی‌توان بدون دست کم اشاره‌ای کوتاه به زبان ساده، موجز و در عین حال ممتاز آن به پایان برد. همان‌گونه که پروفسور ویکنز، درباره‌ی اثر دیگری از بزرگ علوی چنین می‌نویسد:

> نیازی به یادآوری نیست که نثر فشرده، موجز و بی‌تکلّف بزرگ علوی، دستاوردی برای نثر زبان فارسی است. او بر خلاف بسیاری دیگر از نویسندگان، از زبان تصنّعی و متکلّفانه روی‌گردان نشد تا گرفتار ابتذال، فرم‌های زبانی نامانوس، زیاده‌روی در کاربرد اصطلاحات عامیانه و زشت‌گویی تعمّدآمیز شود. سبک بزرگ علوی، انعطاف‌پذیر و پویاست و در هر بافتی، شکل مناسب و طبیعی خود را می‌یابد. از این حیث، آثار علوی بسیار در خور توجّه است و می‌تواند به خوبی مواد خام لازم برای تهیه‌ی کتابی راهنما در زمینه‌ی فارسی محاوره‌ای و گفتاری نوین را فراهم کند.

شماری از آثار بزرگ علوی به آلمانی ترجمه شده است. هربرت ملزیگ[1]، ترجمه‌ای از رمان چشمهایش را در سال ۱۹۵۹م. در برلین منتشر کرد. همچنین ژوزف بیلوسکی[2]، این رمان را به لهستانی ترجمه کرد. رودلف گلپکه[3] ایران‌شناسی سوئیسی، ترجمه‌ی آلمانی «رقص مرگ» را در مجموعه‌ای که از نویسندگان دوره‌ی نوین ایران تهیه کرده، آورده است. مجموعه‌ی دیگری به زبان آلمانی، دربرگیرنده‌ی ۱۵ داستان کوتاه بزرگ علوی در سال ۱۹۶۰م. منتشر شد. عنوان آلمانی این کتاب یعنی *Die Weisse Mauer* نام یکی از نوشته‌های علوی به این زبان است. داستان‌های دیگر این مجموعه را فون هربرت[4] و مانفرد لورنز[5] به آلمانی ترجمه کردند [۱۹].

آشنایی گسترده‌ی بزرگ علوی با ادبیات دیگر ملّت‌های جهان و چیرگی وی بر چندین زبان اروپایی، سبب شد که وی ترجمه‌های بسیار زیبایی به زبان فارسی از ادبیات جهانی به دست دهد، از جمله: باغ آلبالو (آنتوان چخوف)، دوازده ماه (ساموئل مارشاک، از زبان روسی)، کسب و کار خانم وارن (برناردشاو)، مستنطق (پرسیتلی، از زبان انگلیسی)، دوشیزه اورلئان (شیلر) و حماسهٔ ملّی ایران [۲۰] (تئودور نولدکه [۲۱]، از زبان آلمانی).

---

1 . Herbert Melzig.

2 . Jozef Bielowski.

3 . Rudolf Gelpke.

4 . Von Herbert.

5 . Manfred Lornez.

یادداشت‌های مترجمان

[۱] دکتر کامشاد در متن انگلیسی، سال تولد بزرگ علوی را ۱۹۰۷م. می‌داند که برابر است با ۱۲۸۶ش.، این عدد درست نیست. در **فرهنگ داستان‌نویسان**، نوشته‌ی حسن عابدینی و **نقد آثار بزرگ علوی**، نوشته‌ی عبدالعلی دست‌غیب، سال ۱۲۸۳ش. سال تولد بزرگ علوی دانسته شده است. حسن میر عابدینی در **صد سال داستان‌نویسی ایران** (ج ۱، ص ۱۲۱)، سال ۱۲۸۲ش. را تاریخ تولّد بزرگ علوی می‌داند.

[۲] بزرگ علوی در این سال‌ها با دو محفل ارتباط داشت: در محفل ادبی با صادق هدایت و در محفل سیاسی با دکتر تقی ارانی آشنا شد و با آنان در پیوند بود. علوی خود چنین می‌نویسد: «من در مجلهٔ دنیا به اسم فریدون ناخدا مطلب می‌نوشتم. در آن موقع چند مقاله راجع به هنر نوشتم و داستان **گُل‌های سفید زوایک** را ترجمه کردم». (ر.ک: «گفتگو با بزرگ علوی»، روزنامه‌ی **صدای معاصر**، شماره‌ی ۷، اردی‌بهشت ۱۳۵۸، به نقل از: میر عابدینی، حسن، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، همان، ج ۱ و ۲، ص ۱۲۱).

[۳] بزرگ علوی و صادق هدایت از نظر بهره‌گیری از روانکاوی، نقطه‌ی مشترک دارند. بزرگ علوی همانند هدایت، آموخته‌های خود را از روانکاوی فروید در داستان‌های کوتاه به کار گرفت. او نیز قهرمان‌هایی گوشه‌نشین و روان‌نژند آفرید که به سبب شکست‌های عاشقانه با جنون و نیستی رودررو می‌شوند. از این حیث، **بوف کور** هدایت و **چمدان** علوی، همانندی‌هایی دارند: **چمدان** برای «ف» ـ راوی داستان‌ها ـ چون «تابوت» برای راوی **بوف کور** است.

[۴] در باره‌ی رویکردهای روانکاوی بزرگ علوی در آثار خود، عبدالعلی دست‌غیب، پژوهش گسترده‌ای انجام داده است (ر.ک: **نقد آثار بزرگ علوی**، انتشارات فرزانه، تهران، ۱۳۵۸، ص ۵۷).

[۵] ر.ک: علوی، بزرگ، **چمدان**، سازمان انتشارات جاویدان، تهران، ۱۳۵۷، ص ۵۴.

[۶] در حقیقت بزرگ علوی با نوشتنِ **پنجاه و سه نفر** و **ورق پاره‌های زندان**، پس از سرنگونی رضاشاه، یکی از آفرینندگان «ادبیات زندان» در ایران بود. داستان‌های «ستاره دنباله‌دار»، «انتظار» و «عفو عمومی» را باید به این مجموعه‌ی آثار بزرگ علوی افزود.

[۷] علوی، بزرگ، **ورق پاره‌های زندان**، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۷، ص ۳۷-۳۶.

[۸] همان، صص ۱۱۵-۱۱۳.

[۹] حسن میرعابدینی در **صد سال داستان‌نویسی ایران** دیدگاهی همسو با دکتر حسن کامشاد دارد که خواندنی به نظر می‌رسد: بزرگ علوی در **گیله مرد** «به آن گوهر کمیاب، که داستان کوتاه خلّاقانه است، دست می‌یابد و موفّق به ارائه‌ی ویژگی بنیادی دوران خود به شکلی هنری می‌شود» (ص ۲۳۴). «موفقیّت **گیله مرد** در این است که در حدّ بیان یک جز (داستان زندگی و مرگ گیله مرد) نمی‌ماند و به تصویری اجتماعی و پرشور تبدیل می‌شود» (همان جا). «**گیله مرد** از داستان‌هایی است که تاثیر عمیقی بر ادبیات معاصر ایران گذاشته... نویسندگان دیگری هم که می‌کوشیدند داستان‌های واقع‌گرایانه اجتماعی بنویسند، از تاثیر **گیله مرد** بر کنار نماندند» (ص ۲۳۶). جمال میرصادقی در **ادبیات داستانی** (ص ۳۵۳) و عبدالعلی دست‌غیب در **نقد آثار بزرگ علوی** (ص ۸۹) همین دیدگاه مثبت را در باره‌ی **گیله مرد** دارند.

[۱۰] داستانِ «اجاره‌خانه» از معدود داستان‌های بزرگ علوی است که به توصیف زندگی مستمندان و فقیران جامعه اختصاص یافته و گرایش‌های ناتورالیستی در آن پر رنگ است.

[۱۱] بزرگ علوی در داستان‌های «دزاشیب» و «یک زن خوشبخت» تأثیر تباه‌کننده‌ی اخلاقیات طبقه‌ی متوسط را بر انسان‌ها نشان می‌دهد.

[۱۲] علوی، بزرگ، **چشمهایش**، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم، تهران، ۱۳۵۷، ص ۸۹.

[۱۳] همان، ص ۷۸.

[۱۴] همان، ص ۱۰۸.

[۱۵] همان، ص ۱۱۵.

[۱۶] چنین به نظر می‌رسد که ادبیات رئالیستی ایران در سیر تحوّل خود، گرایش به سمبلیسم بی‌روح، خام و به دور از عینیّت‌ها را وا می‌نهد و در مسیر دست یافتن به واقعیّت‌های عینی و توصیف چنین عرصه‌ای گام برمی‌دارد. بی‌گمان بزرگ علوی، به ویژه با

نوشتن رمان **چشمهایش**، واقعیّتِ اجتماعیِ مرحله‌ی جدیدی از تاریخ معاصر ایران را زمینه‌ی داستان‌های خود قرار می‌دهد.

[۱۷] **چشمهایش**، نشان‌دهنده‌ی تکوین هنر بزرگ علوی و مانند **بوف کور**، جزو نخستین رمان‌های واقعی ایران است. این رمان با ساختمان سنجیده و شخصیت‌هایی که حرف‌ها و اعمالشان مبتنی بر خاستگاه و سمت‌گیری روحی و اجتماعیشان است، جای مشخصی در ادبیات پیشرو ایران دارد. با این همه، **چشمهایش** نشان‌دهندهٔ عدم‌گسترش رمان نوین فارسی از لحاظ اجتماعی و تعدّد شخصیّت‌ها و گستردگی ماجراهاست» (ر.ک: میرعابدینی، حسن، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، نشر چشمه، ویراست دوم، تهران، ۱۳۷۷، صص ۲۳۴-۲۳۳).

[۱۸] برای آگاهی بیشتر درباره‌ی رمان **چشمهایش** می‌توانید به این آثار مراجعه کنید:

ـ دست‌غیب، عبدالعلی، **نقد آثار بزرگ علوی**، انتشارات فرزانه، تهران، ۱۳۵۸، صص ۱۴۱-۱۱۵.

ـ کمایی، علی اکبر، **نویسندگان پیشگام**، شرکت مؤلّفان و مترجمان ایران، تهران، ۱۳۶۳، صص ۸۷-۸۴.

ـ میرصادقی، جمال، **ادبیات داستانی (قصه، داستان کوتاه و رمان)**. موسسه‌ی فرهنگی ماهور، چاپ دوم. تهران، صص ۶۱۹-۶۱۷.

ـ میرعابدینی، حسن، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، نشر چشمه، ویراست دوم، تهران، ۱۳۷۷، صص ۲۳۴-۲۲۹.

[۱۹] به این مجموعه از آثار ترجمه‌ای بزرگ علوی، باید داستان بلند **سالاری‌ها** و مجموعه‌ی داستانی **میرزا** را نیز افزود. همچنین باید به داستان **موریانه** (۱۳۶۸ش.) اشاره کرد که پس از تالیف کتاب حاضر نگاشته شده و از نگاه دکتر حسن کامشاد دور مانده است. این داستان که آخرین اثر بزرگ علوی به‌شمار می‌آید و چند سال پیش از درگذشت وی نوشته شد، آن‌چنان رمان ارزشمندی به‌شمار نمی‌آید. در حقیقت تاریخ معاصر ایران است و رمان نیست. **موریانه**، از نوعِ خاطره‌نویسی سران رژیم پهلوی دوم است که در سال‌های پس از انقلاب، بازار آنها رونقی یافت. این داستان درباره‌ی یک مقام امنیتی ارشد دوران شاه است که در پی توجیه کار خویش برمی‌آید. راوی داستان که ساواکی آواره‌ای در اروپاست، با هدف ادای دین به خواهری که سبب نجات او شده، سرگذشت خود را می‌نویسد تا هم خیانت‌ها را

افشا کند و از بازماندگان آن ماجراها باج بگیرد و هم خود را مبرّا از شقاوت‌های آنان بنمایاند... نثر بزرگ علوی در **موریانه** کهنه و همانند پاورقی‌های سیاسی دهدی ۳۰ است. در حقیقت هدف نویسنده، توصیف فساد و دورویی مقام‌های ارشد امنیتی حکومت پهلوی است که به مثابه‌ی موریانه‌ای، بنای سلطنت را از درون نابود کرد و فرو ریخت.

[۲۰] حماسه ملی ایران نوشته‌ی نولدکه، نخستین کار ادبی بزرگ علوی به‌شمار می‌آید که نخست آن را به صورت پاورقی در مجله‌ی **شرق** انتشار داد.

[۲۱] تئودور نولدکه Theodor Noldeke (۱۹۳۰-۱۸۳۶م.) در هامبورگ آلمان به دنیا آمد. در ۱۸۵۳ وارد دانشگاه شد و زیر نظر پدرش ادبیات کلاسیک یونانی و لاتینی را آموخت و زبان‌های سامی، فارسی، ترکی و سانسکریت را فرا گرفت و در ۱۸۵۶ به اخذ دکتری نایل آمد. موضوع رساله‌ی دکتری او «تاریخ قرآن» بود. عبدالرحمن بَدَوی، نولدکه را «شیخ المستشرقین» آلمان خوانده است. نولدکه به عطار و سعدی علاقه‌ای خاص داشت و در زمینه‌ی شاعران عارف مسلک ایرانی به تحقیق پرداخت.

آثار تئودورنولدکه عبارتند از: **تاریخ قرآن**؛ **حماسهٔ ملّی ایران** (در ۲ جلد در ۱۸۹۵ و ۱۹۰۴ برای نخستین بار به چاپ رسید و در ۱۹۲۰ در یک جلد در برلین و لایپزیگ منتشر شد. این اثر به انگلیسی نیز ترجمه شد و از آثار ارزشمند خاورشناسی درباره‌ی ادبیات ایران است)؛ **بحث‌هایی درباره‌ی زبان سامی** (۱۹۰۴)؛ **مطالعات جدید درباره‌ی زبان سامی** (۱۹۱۱)؛ **علی بابا** (۱۹۱۴) و **تاریخ فرس و عرب در زمان ساسانیان** (۱۸۷۹).

www.KetabFarsi.com

فصل ۱۳

نویسندگان جوان‌تر

جلال آل احمد

در میان نسلِ جوان‌ترِ نویسندگان ایرانی، جلال آل احمد به سبب گوناگونی آثار، سبک در خور توجّه و عقیده‌ی راسخ و ژرف که در تمام آثار او دیده می‌شود، از جایگاهی ویژه برخوردار است. او در خانواده‌ای روحانی به دنیا آمد و بالنده شد. در آغاز جوانی به معلّمی پرداخت، در حالی که پیش از این عضو حزب توده بود. هر آن‌چه در آثار سه تن از نویسندگان پیشگام نثر نوین فارسی ـ محمّد علی جمال‌زاده، بزرگ علوی و صادق هدایت ـ از نظر فرم و درونمایه، ایرانی [۱] به‌شمار می‌آید در آثار جلال آل احمد گرد آمده است.

آوازه‌ی ادبی جلال آل احمد با انتشار داستانی کوتاه به نام «زیارت» در مجله‌ی سخن در سال ۱۳۲۴ش. آغاز شد. این داستان جالب و یازده داستان دیگر در مجموعه‌ای به نام دید و بازدید، در همان سال منتشر شد. درونمایه‌ی این داستان‌ها عبارت بودند از: انتقاد از خرافات و ملّایان ریاکار و دو چهره، انتقاد از

جنبه‌های ناخوشایند و منفی زندگی شهری و نیز ابراز همدردی پیگیر و ژرف با توده‌های مردمِ گرفتارِ رنج‌ها و نابسامانی‌های اجتماعی و سیاسی. به جز چند مقاله‌ی اجتماعی و انتقادی که جلال آل احمد در این سال‌ها در نشریه‌هایی به چاپ رساند، او بیشتر به نوشتن داستان کوتاه می‌پرداخت. در پی آن، چهار مجموعه‌ی داستانی دیگر منتشر کرد: از رنجی که می‌بریم (۱۳۲۶ش.)، سه تار (۱۳۲۷ش.)، زن زیادی (۱۳۳۱ش.) و سرگذشت کندوها (۱۳۳۳ش.). پس از آن، دوره‌ی رکود و ایستایی فعالیت‌های ادبی جلال آل احمد فرا رسید که همزمان بود با سرنگونی دولت دکتر مصدّق و پیامدهای سیاسی آن. در این سال‌ها، وی گویا برای زدودنِ احساس ناامیدی، به پژوهش در مورد آداب و رسوم، لهجه‌ها، فرهنگ عامیانه و دیگر جنبه‌های زندگی روستایی مناطقی از ایران روی آورد. دستاورد این پژوهش‌ها، سه مجموعه‌اند شامل: اورازان (۱۳۳۲ش.)، تات‌نشین‌های بلوک زهرا (۱۳۳۷ش.) و دُرّ یتیم خلیج (۱۳۳۹ش.) [۲]. جلال آل احمد از سر فروتنی گفته است که این پژوهش‌ها، جدّی و دقیق شکل نگرفته است. امّا اهل فن و صاحب‌نظران بر این باورند که در این سه اثر، آگاهی‌های در خور توجّهی در زمینه‌های جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی و لهجه‌شناسی این سه منطقه‌ی ناشناخته گرد آمده است.

در قلمرو ادبیات داستانی، واپسین آثار جلال آل احمد عبارتند از: مدیر مدرسه (۱۳۳۷ش.) و نون والقلم (۱۳۴۰ش.) که هر دو، قصّه‌ی بلند به‌شمار می‌آیند و به شیوه‌ی سنّتی نقل داستان، نگاشته شده‌اند. در مدیر مدرسه، نویسنده، تصویری رئالیستی از زندگی وگرفتاری‌های مدیر یک مدرسه روستایی وکارکنان این مدرسه به دست می‌دهد. خواننده، با محرومیت‌ها

و درماندگی‌های این دسته از کارکنان دولت و پاره‌ای از نابسامانی‌های نظام آموزشی کشور آشنا می‌شود.

ویژگی بارز و برجسته‌ی تقریباً تمام آثار داستانی جلال آل احمد، کاربرد گسترده‌ی گونه‌های گفتاری است که حتّی در عبارت‌های توصیفی این داستان‌ها نیز دیده می‌شود. در حقیقت، در عبارت‌های نقل قولی داستان‌های آل احمد، بازشناساندن نقل قول مستقیم از غیر مستقیم دشوار است. افزون بر این، جلال آل احمد در کاربرد زبان ایجازآمیز بسیار ورزیده است و شخصیّت داستان‌های خود را از میانه‌ی عبارت‌های خود آنان بیان می‌کند. بدگمانی و ناامیدی همراه با شوخ‌طبعی در آثار جلال آل احمد جایگاه مهمّی را داراست. او، به رغم گرایش پیشرفت‌گرایانه و گاه انقلابی، در ذات و سرشت خود وابسته و پایبند به سنّت‌ها بود. جلال آل احمد، سنّت‌های ملّی و به ویژه اصول و مبانی رفتار ایرانیان باستان را می‌ستود و از تهاجم نوگرایی و شیوه‌های شبه غربی در زندگی بسیار ناخرسند بود. فروپاشی و انحطاط اخلاقی مردم، او را به داوری‌های تند و تعصب‌آمیز کشانده است. دُرّ یتیم خلیج (جزیره‌ی خارک) و کتاب بحث‌برانگیز غرب زدگی نمونه‌هایی از این نوع داوری‌هاست.

جلال آل احمد، افزون بر آفرینش آثار پژوهشی و علمی، چندین کتاب را نیز از زبان فرانسه به فارسی برگردان کرده است: قمارباز (داستایوفسکی)، بیگانه و سوتفاهم (آلبرکامو)، دست‌های آلوده (ژان پل سارتر)، بازگشت از شوروی و مائده‌های زمینی (آندره ژید) [۳].

صادق چوبک

صادق چوبک در سال ۱۲۹۵ش. در بوشهر به دنیا آمد. پس از تحصیلات ابتدایی در شیراز، به کالج امریکایی تهران راه یافت و در ۱۳۱۶ش. فارغ‌التحصیل شد و سال‌ها در شرکت ملّی نفت ایران در تهران به کار پرداخت. صادق چوبک در دوره‌ی پس از رضاشاه، از پشتیبانی دوست خود، صادق هدایت بهره‌مند بود و از نویسندگان توانا و با استعداد نسل جوان‌تر ایران به‌شمار می‌آمد. دو مجموعه‌ی داستان کوتاه و پرآوازه‌ی صادق چوبک عبارتند از: خیمه‌شب‌بازی (۱۳۲۴ش.) و انتری که لوطیش مرده بود (۱۳۲۹ش.).

گر چه صادق چوبک مورد تشویق صادق هدایت قرار می‌گرفت، امّا نمی‌توان او را نویسنده‌ای پیرو و مقلّد دانست، بلکه آثار وی از خلّاقیت و اصالت بهره‌مند هستند. چوبک، آشکارا هنرمندی اصیل، واقعی و دقیق است که از هیچ نویسنده‌ای تقلید نمی‌کرد؛ امّا طبیعی است که تحت تاثیر شماری از الگوهای سبکی داستان‌نویسی قرار داشت. افزون بر هدایت، که او را مورد تحسین و ستایش قرار می‌داد، چند داستان کوتاه‌نویس امریکایی ـ ارنست همینگوی، ویلیام فاکنر و هنری جیمز ـ بر صادق چوبک تاثیر گذاشتند [۴].

چوبک، شناخت و دریافت درستی از داستان کوتاه داشت. اگر او بیشتر می‌نوشت، در وجود او این توانایی وجود داشت که یکی از بهترین داستان کوتاه‌نویسان نثر نوین فارسی شود. در داستان‌های کوتاه چوبک، حادثه و رویداد آن چنان جایگاهی ندارد؛ هر داستانی درونمایه‌ای واحد دارد و نویسنده از توصیف، اندک بهره گرفته است. توجّه چوبک به جزئیات، یادآور پیچیدگی و ظرافت نقاشی‌های مینیاتور ایرانی است. چوبک بدون زیاده‌روی در توصیف،

الگوی احساسی و موقعیّت داستانی را به طور کامل به تصویر درمی‌آورد. نتیجه عموماً رضایت‌بخش و نشان‌دهنده‌ی نگاه پویا و ژرف نویسنده به سرشت انسانی است.

هدف داستان کوتاه، بسط و گسترش شخصیّت داستانی از راه مجموعه‌ای از رویدادهایی است که این رویدادها یک ویژگی آن شخصیّت را نشان می‌دهد. امّا هنگامی نویسنده می‌تواند به شکلی رئالیستی در این مسیر گام بردارد که نهایتِ هنرمندی را در آفرینش داستان به‌کارگیرد و با ورزیدگی، ظرافت و دقّت و به دور از زیاده‌روی در توصیف، فضایی مناسب برای داستان پدید آورد. نویسنده‌ی داستان کوتاه بر خلاف رمان‌نویس، از فضا و مجال داستانی زیادی برای آفرینش تصویرها و منظره‌های مورد نظر بهره‌مند نیست. به عبارت دیگر، داستان کوتاه باید از طرحی کامل و منسجم برخوردار باشد، جزئیات آن به صورتی هنرمندانه انتخاب شود و عنصر مکان آن‌چنان روشن و شفاف باشد که به توضیحی نیازمند نباشد. صادق چوبک در گام برداشتن در این مسیر تا حدّ زیادی کامیاب بوده است.

این ویژگی‌ها، در شماری از داستان‌های مجموعه‌ی خیمه شب بازی بارز و چشمگیر است مانند: «نفتی»، «زیر چراغ قرمز»، «پیراهن زرشکی»، «مسیو الیاس» و «مردی در قفس». آخرین داستان از این مجموعه را، رودلف گلپکه به آلمانی ترجمه کرد که در سال ۱۹۶۱ م. منتشر شد. دو داستان دیگر این مجموعه به نام «یحیی» و «عدل» نیز به انگلیسی ترجمه شده است[1]. دومین مجموعه‌ی داستان‌های صادق چوبک، یعنی انتری که لوطیش مرده بود، سه داستانِ کوتاه را

---

1 . See Life and Letters, op. cit.

در برمی‌گیرد: «دریا چرا توفانی شده بود؟»، «قفس» و «انتری که لوطیش مرده بود» و نیز نمایشنامه‌ای به نام «توپ لاستیکی». بر اساس داستان «دریا چرا توفانی شده بود؟»، فیلمی با نام «دریا» ساخته شد. پی. و ایوری[1]، داستان «انتری که لوطیش مرده بود» را به انگلیسی ترجمه کرد که در New World Writing (no. 11 May 1957) به چاپ رسید.

صادق چوبک در این‌گونه از داستان‌ها، قهرمانان خود را از پایین‌ترین طبقات جامعه برمی‌گزید. امّا حتّی در این مورد نیز، وی به مسایل عادی و پیش پا افتاده نمی‌پرداخت، بلکه نگاه ژرف‌اندیش و تیزبین او در پی به تصویر درآوردن زشت‌ترین جنبه‌های زندگی است [۵]. چوبک، با زبان شخصیت‌های داستان‌ها ـ با اندکی مبالغه ـ سخن می‌گوید، به گونه‌ای که اصطلاحات ناسزاگونه و واژه‌های زشت و ناپسند را به‌کار می‌گیرد و احساس‌های درونی این شخصیت‌ها را با نوعی رئالیسم تند و بی پروا باز می‌گوید. وراکوبیچکوا[2] (در تاریخ ادبیات ایران، یان ریپکا، لایپزیگ، ۱۹۵۹، P 397) در این مورد چنین می‌نویسد:

> صادق چوبک به پیروی از صادق هدایت، می‌کوشید از زبان عامیانه بهره گیرد؛ امّا در این مسیر، تا حدّی مبالغه‌آمیز سخن می‌گفت. از جمله شخصیّت‌های داستان به زبانی صحبت می‌کنند که در زندگی واقعی خود هرگز چنین زبانی را به کار نمی‌گیرند.

هربرت والتر دودا [۶][3]، خاورشناس اتریشی، در مقاله‌ای درباره‌ی صادق

---

1 . P.W. Avery.

2 . Vera Kubicvkovā.

3 . Herbert W.Duda.

چوبک به این نکته اشاره می‌کند و چنین می‌نویسد:

> شاید صادق چوبک، به عمد از چنین زبان عامیانه‌ای بهره مـی‌گیرد تـا ذهن و روح جوانان را برانگیزد و آنان را به اندیشیدن و تامّل و درنگ وا دارد[1].

ویژگی دیگرِ داستان‌های صادق چوبک، ناتورالیسم است؛ گویا عبارت‌های توصیفی آثار او نوعی تصویربرداری از واقعیّت و طبیعت است. داستان «قفس» در دومین مجموعه‌ی آثار او، نمونه‌ی خوبی برای این گرایش است. تصویری از تخته رنگ و قلم مو در پشت جلد هر دو مجموعه‌ی داستان‌های چـوبک، بـه صورت نمادین، از توانایی وی در مشاهده‌ی دقیق مسایل و به تصویر درآوردن آنها حکایت می‌کند.

صادق چوبک، شماری شعر سپید (چکامک) نیز سرود. این شعرها از نظر فرم، در شعر فارسی تازگی دارد و از نظر درونمایه، هـمانند نـاله‌های انـدوه‌بار انسانی می‌باشد که در بند شکنجه‌های روحی است؛ از این‌رو، چوبک آنها را «آه انسان» نامید. او همچنین داستان پینوکیو، نوشته‌ی کارلوکلودی[2] را از انگلیسی به فارسی برگرداند. چوبک، مجموعه‌ای داستانی شامل ۱۵ داستان کوتاه نوشت با نام روز اوّل قبر که پاره‌ای از داستان‌های آن، پیشتر در مجله‌های ایران چاپ شده بود. صادق چوبک، دو رمان نیز نوشت: تنگسیر [۷] (نام بومیان منطقه تنگستان در استان فارس) و سنگ صبور. رمان سنگ صبور، سرگذشت اندوه‌ناک دختری فریب‌خورده است که در تأمین زندگی کودک خود، به ازدواجی تن در می‌دهد.

---

1 . *Buston*, no. 3 (Vienna, 1962).

2 . Carlo Coliody.

بافت پیچیده‌ی روایی و زبان طنزآمیز و ریشخندگونه‌ی داستان، توجّه خواننده را به سوی خود می‌کشاند. افزون بر این، **سنگ صبور** از نظر سبک‌شناسی و نیز پیرنگ وحشتناک داستانی، نشان‌دهنده‌ی رویکرد نویسنده به اندیشه‌ها و باورهای جدید است. این داستان، آمیزه‌ای از داستان و نمایشنامه است که در آن، تصویر جایگزین واژه‌ها شده است. با این‌که توانایی چوبک در **سنگ صبور** آشکار است و نویسنده بر این باور است که چهارده سال برای آفرینش این داستان کوشیده است به دشواری می‌توان ارزیابی منتقدان ایرانی را از این اثر مثبت دانست. امّا جدا از داوری منتقدان ادبی درباره‌ی این داستان، بی‌گمان، شیوه‌ی بیان صادق چوبک در این اثر، افق‌های جدیدی فراروی نویسندگان ایرانی گشود [۸].

شور و شوق صادق چوبک برای این‌که هنرمندی واقعی باشد و هوشیاری، دقّت و جدیّت او در میان نویسندگان نوین ایرانی کم‌نظیر بود؛ نویسندگانی که به ژورنالیست‌ها همانند هستند و نه هنرمندانی دردمند و رنج‌کشیده. چوبک هنرمندی ژرف اندیش بود که درونمایه‌ی داستان‌های خود را به خوبی می‌شناخت و نیز دارای این توانایی بود که خود را در چارچوب احساسات و جایگاه فکری شخصیّت‌های داستان‌های خود قرار دهد. این گونه ویژگی‌هاست که داستان‌های صادق چوبک را به جایگاهی در خور می‌رساند [۹].

با کمال تاسّف، شمار نویسندگان جوانی که در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ در عرصه‌ی ادبی ایران پدیدار شدند اندک بود. درونمایه‌ی بیشتر آثار این دسته از نویسندگان، موضوع‌های اجتماعی و سیاسی بود و آثار آنان بازتابِ صادقانه‌ی

سال‌های پر رنج آن دوره بود. پاره‌ای از این نویسندگان، دارای ذوق، توانایی و خلاقیّت بودند، امّا شمار اندکی از آنان به آوازه‌ای دست یافتند و آثار آنان که در مجله‌های آن سال‌ها منتشر شد، به آسانی در دسترس نیست.

به‌آذین

از میان نویسندگان بزرگ و برجسته‌ی نسل جدید، باید از به‌آذین (محمود اعتمادزاده) نامی به میان آورد. نویسنده‌ای که آوازه‌ی ادبی او با رمانِ دختر رعیّت (۱۳۲۳ش.) آغاز شد. دیگر آثار منتشر شده‌ی به‌آذین، داستان‌های کوتاه و قطعه‌های ادبی است: پراکنده (۱۳۲۳ش.)، به سوی مردم (۱۳۲۷ش.) و نقش پرند[1] (۱۳۲۴ش.). به‌آذین، توانایی چشمگیر و در خور توجّهی در آفرینش درونمایه‌های خلاقیّت‌آمیز و بدیع داشت و با نگاهی ژرف، مسایل اجتماعی را تحلیل و بررسی می‌کرد؛ امّا در پرداخت و بسط و گسترش عناصر داستانی، آن‌چنان، دقّت و توجّهی نداشت. گویا، به‌آذین بیش از آن که به درونمایه و محتوای داستان‌ها توجّه کند، به فرم و سبک آنها روی می‌آورد. از این‌رو، آثار منثور به‌آذین به شعرهای غنایی همانند شده است. آثار به‌آذین، از نظر روشنی، دقّت و به ویژه گزینشِ واژه‌ها، نمونه‌ی بسیار خوبی است که نشان می‌دهد زبان فارسی چگونه می‌تواند در عین سادگی و شفافیّت، زیبا، جذّاب و دلنشین باشد [۱۰].

به‌آذین، همچنین مترجمی توانا و دقیق بود. آثار کلاسیکی که به‌آذین به فارسی ترجمه کرد عبارتند از: اتللو (ویلیام شکسپیر)؛ ژان کریستف و جان شیفته

---

۱. ال. اس. پیسیکف (L.S.Peisikov) به روسی ترجمه کرده است (مسکو، ۱۹۶۱م.).

(رومن رولاند)؛ بابا گوریه، دختر عمو بت، زنبق دزّه و چرم ساغری (آندره دوبالزاک) [۱۱].

تقی مدرّسی

یکی دیگر از نویسندگان جوان ایرانی، تقی مدرّسی است که فعالیّت ادبی خود را با انتشار رمان کوتاه یَکُلِیا و تنهایی او [۱۲] در سال ۱۳۳۴ش. آغاز کرد. این داستان بر پایه‌ی روایتی از تورات نوشته شده و در سخن از مشیّت الهی، به سبک جان میلتون همانند است. رمانِ مدرّسی، به ویژه از این حیث اهمیّت دارد که یکی از اندک آثار اصیل ادبی است که در اواخر دهه‌ی ۴۰ نوشته شد؛ زمانی که بیشتر داستان‌های این سال‌ها، نوعی ترجمه از آثار خارجی بود؛ زمانی که نویسندگان ایرانی از بیم سانسور، سخت احتیاط‌آمیز می‌نوشتند. تقی مدرّسی با برگزیدن درونمایه‌ای از کتاب مقدّس، توانست از مسایل سیاسی دوری گزیند و مشکلات و نگرانی‌های اساسی انسان را بیان کند. نگاه روان شناختی نویسنده، نکته‌ای بسیار در خور توجّه در این رمان است. مدرّسی، به هنگام نوشتن این رمان، دانشجوی پزشکی ۲۳ ساله‌ای بود. وی با درنگ و ژرف‌اندیشی به موضوع تنهایی انسان، واهمه‌ی او از سرنوشت شوم نادرستی‌های انسان و توانایی انسان به پیروی کردن از ابلیس فریب‌کار به جای پیروی از اراده‌ی الهی می‌پردازد. نمادگرایی مدرّسی در این رمان، غیر متداول می‌باشد و البته به خوبی به این هدف دست یافته است. سبک نثر این داستان، پرداخت نشده و زبان آن نیز دارای کاستی است [۱۳]. تقی مدرّسی آثار دیگری پس از این رمان آفرید [۱۴]، امّا نخستین اثر هر نویسنده‌ای همواره اهمیّت و اعتبار خود را از دست نمی‌دهد.